

monitor

43

ano V
Março 98
III série

entrevista com Fátima Miranda
(conclusão)
entrevista com Tim Hodgkinson

TIM HODGKINSON

Ben Golberg, John Schott & Mike Sarin
Didier Petit
Atipico Trio
Eight Frozen Modules
Ernst Reijseger
Gastr Del Sol
Genf
Halana
Ikue Mori
Kiss My Jazz
Soft Machine
Tortoise
Ulan Bator
e mais

Boletim Mensal Independente de Promoção
de Novas Ideias, Concepções e Formas Audio



Nuno Rebelo passou a disponibilizar no seu site (www.ip.pt/~ip000771) temas seus inéditos. Esta original iniciativa, que se pretende com periodicidade mensal (cada mês, nova peça), surge no formato MP3 com qualidade de CD (a 44.1Mhz). Entretanto, surgirá no próximo mês de Abril «Azul Esmeralda», uma edição em CD da

AnAnAnA.

«Many Lifetimes» e «Stargazer: Music For And By Wayne Shorter» são as duas mais recentes edições do catálogo de jazz da norte-americana

Arabesque Recordings.

O primeiro dos discos pertence ao quarteto Lost Tribe (com Adam Rogers, guitarra, David Binney, saxofone, Fima Ephron, guitarra baixo e Ben Perowsky, bateria) e o segundo é assinado pelo inconfundível trompete de Dave Douglas (com Chris Speed em saxofone e clarinete, Joshua Roseman em trombone, Uri Caine ao piano, James Genus em contra baixo e Joey Baron em bateria).

O futuro da editora nova-iorquina

Asphodel

promete ser auspicioso. Para breve vai ser lançado «Malediction & Prayer» de Diamanda Galás. Em lista de espera, mas com carácter

definitivo, encontram-se novos trabalhos dos We, Topsy, The X-ecutioners e Christian Marclay.

O primeiro volume da nova série (em edições limitadas) da

Dorobo

está já disponível. Intitula-se «Residue» e é da autoria de Phillip Samartzis.

Numa organização da Akademie Der Künste e da

Free Music Production

realiza-se, de 9 a 13 de Abril, a trigésima edição do Workshop Freie Musik com a participação de Konrad Bauer, Fred Van Hove, Eugene Chadbourne & Paul Lovens, Jean-Marc Montera & Dominique Regef, Schlippenbach Trio (Evan Parker, Alexander Von Schlippenbach e Paul Lovens), Dietmar Diesner com Ulrich Gumpert e Tony Oxley, Holz Für Europa (Peter Van Bergen, Wolfgang Fuchs e Hans Koch), Dorothea Schürch com John Butcher e Erhard Hirt e William Parker «In Order To Survive» (com Rob Brown, Assif Tsahar, Cooper Moore e Susie Ibarra). Em preparação estão, entretanto, quatro novas edições: «A Doughnut In One Hand» de Phil Minton, «The Tree Of Life» de Cecil Taylor,

«Mujician I & II» de Keith Tippett e um disco de Butch Morris com o ensemble Berlin Skyscraper.

Com o carimbo das edições

Falter Verlag,

está já disponível o livro dedicado aos 20 anos de existência da lendária Vienna Art Orchestra. Com 128 páginas, este objecto surge acompanhado por um disco que compila faixas de obras lançadas na *major* Polygram. A responsabilidade da edição é do líder da orquestra, Mathias Rugg, e é dedicada a Danilo Terenzi e Hannes Kottek, falecidos em 1995.

Fred Frith

confirmou recentemente os rumores sobre o estado de saúde de Tom Cora: «Ele não queria que esta informação fosse do domínio público por diversas razões, mas agora que os rumores já circulam prefere que se saiba correctamente o que se passa. Tom Cora está com uma doença de origem cancerosa (melanoma) e, apesar da intervenção cirúrgica a que se submeteu há três anos, a evolução não tem sido a mais satisfatória. Cora continua, contudo, envolvido nos seus projectos e a realizar concertos, o que demonstra a sua força.»

De Hiroshi Kobayashi, flautista japonês, surgiu «Seven Incantations», um CD da *label*

G3G Records,

com interpretações de peças escritas por Joan Saura, Victor Nubla, Xavier Maristany, Juan Crek, Josep Manuel Berenguer, Alain Baumann e do próprio Hiroshi. Como curiosidade refira-se que «Inquietud En El Dormitorio» é uma improvisação gravada ao vivo no CCCB (Centro Cultural da Cidade de Barcelona) entre Saura (em samplers, com sons da flauta de Kobayashi) e Nuno Rebelo (guitarra eléctrica).

Depois de uma longa ausência dos escaparates especializados, a publicação norte-americana

i/e

- music in flux - regressou com uma postura bastante mais profissional. Pelo nº11, de Março/Abril, nota-se um grande investimento na imagem e no conteúdo (inúmeras críticas de discos, DJ Spooky em entrevista, um muito interessante artigo sobre os primórdios da música electroacústica, etc.). Esta edição de 72 páginas (A4) teve uma tiragem de 25 mil exemplares e custa \$3.95. Darren Bergstein, editor da i/e, está de parabéns.

A britânica

Leaf

anunciou a edição de «Invisible Soundtracks: Macro 2», compilação com 15 faixas exclusivas de Polyester Orkester, b.Low, A Small Good Thing, To Rococo Rot, Matthew Corwine, Max Brennan, Fridge, Control Panel, Si Begg, Paul D. Miller, Laika, David Kristian, Barbed e Ian Eccles-Smith.

«Other Places» é o título do novo trabalho de Lois Svard. Este disco, que reúne peças de Kyle Gann, Jerry Hunt e Elodie Lauten, faz parte do apaixonante catálogo nova-iorquino

Lovely Music.

De Antuérpia, a editora e distribuidora

Lowlands

anunciou a reedição dos dois primeiros LP de Roberto Musci, há muito desaparecidos e actualmente considerados peças de colecção. Para já irá surgir o disco (original prensado em 1984 e limitado a 500 cópias) «Debris Of A Loa», um dos primeiros trabalhos a utilizar samples de sons étnicos (percussão africana, flautas indianas, etc.,) e texturas electrónicas.

As duas últimas edições da **Maya Records,**

label de Barry Guy e Maya Homburger, são «Sensology» de Barry Guy e Paul Plimbey e «Frogging» de Mats Gustafson e Barry Guy.

Com David Shea, Govinda, O Yuki Conjugate, Mafia Sound System, Transglobal Underground e muitos mais, a

Materiali Sonori

propõe-nos uma viagem multidimensional através do *drum'n'bass*, do *dub*, do *trip hop*, do *ambient* e do *jungle* em «Drop 6.1», uma compilação em que os alquimistas intervenientes remisturam temas do grupo *underground* italiano Militia.

Para comemorar os seus dez anos de existência, a

Multimood

lançou um duplo CD compilação, intitulado «(x) Apokalypsis Explicata», que reúne artistas que participaram no seu catálogo e inúmeras contribuições extra de músicos e formações alheias à editora. Assim, a Robert Rich, Tim Story, Roedelius, Vidna Obmana, Asmus Tietchens, Peter Frohmader, Jeff Greinke, Rob Angus, Winnerholt, Sonic Fractal e Shinjuku Thief juntam-se nomes como Oil In The Eye, Oblivion Ensemble, Tween Deck 2, Tonal, Gregorio Bardini, Plancton, Cc:

Dome, Mark Kirschenmann e M'lumbo.

Já circula no mercado nacional o disco «Joeboy in Mexico» dos Tuxedomoon (mais concretamente Steven Brown, Blaine Reininger e Peter Principle). A edição deste trabalho, gravado no México, foi da responsabilidade da

Optión Sónica

e surge por altura do vigésimo aniversário deste grupo.

Com a participação de Scanner, Freeform, Michael Prime, Dallas Simpson, Eddy Sayer (membro dos Light In A Fat City) e Andrew Hulme (dos O Yuki Conjugate e A Small Good Thing), e o carimbo da editora norte-americana

Soleilmoon,

surgiu o segundo volume da compilação «Solar - A Music Travelogue».

Música para saxofone, flauta, clarinete e acordeão por um compositor e intérprete de alto nível. Diz Paul Bley sobre Gebhard Ullmann, músico berlinense, que é um dos melhores improvisadores da actualidade. Intitulado «Tá Lam», esta é a mais recente edição da independente

Songlines Recordings.

O novo disco dos Osso Exótico, «VI», acabou de ser editado por uma nova *label*, sediada em Bordéus:

Sonoris.

Com o subtítulo «Church Organ Works», este trabalho (em embalagem *digipack* de luxo) dos irmãos Maranha (André e David) e Patrícia Machás foi gravado na Sé de Lisboa e na igreja de Marvila.

Da já consagrada editora italiana

Splasc(H) Records

surgiu novo disco do Atipico Trio (Carlo Actis Dato, Sandro Cerino e Stefano Corradi), intitulado «Gone With The Winds».

«A Subtle Buoyance Of Pulse» foi o título do primeiro trabalho dos Tape-beatles (disponível na altura, 1988, no formato cassette), reeditado agora pela

Staalplaat,

em CD. Segundo a editora, para além de algumas remisturas foram ainda recuperadas faixas extras, encontradas no fundo do baú, e também integradas neste disco.

O QUE SE DIZ:

Sobre a entrevista com Evan Parker publicada nos nºs 39, 40 e 41 do «Monitor»: [...] gostava que reflectissem um pouco comigo sobre umas coisas. Surpreendeu-me o contraste entre a introdução da entrevista (em que Evan Parker é identificado como ligado à improvisação «sem fronteiras» e capaz ainda de surpreender) e o seu conteúdo. As palavras de Evan Parker revelavam continuamente uma grande cristalização de estratégias e uma fixidez confortável em que os resultados são previstos com segurança.

Isto chama-se mais «desenvolver um estilo» e muito pouco «praticar improvisação». De facto, razão tinha Jim O'Rourke quando dizia na «The Wire»: *Faço uma distinção, e a maioria da gente envolvida na música improvisada não, entre aqueles que tocam música improvisada e aqueles que improvisam. Quero dizer, não tenho problema com qualquer das formas. A questão está naqueles que tocam música improvisada afirmarem estar a improvisar. O Evan Parker Trio não improvisa. Toca simplesmente música do trio.* Sejamos mais críticos, ó pessoal! Não basta o (excelente) esforço de divulgação que vocês desenvolvem, há que reconhecer e identificar o valor das coisas (ou a falta dele)!... Um grande abraço, Rafael Toral

Tim Hodgkinson

«Não toco para as pessoas»

por Gonçalo Falcão

No passado dia 2 de Fevereiro, realizou-se nas Caldas da Rainha um concerto dos Telectu com Tim Hodgkinson. Organizado por um grupo de professores do ensino superior, este foi um evento singular, não obstante, pela sua natureza, se esperar uma muito maior naturalidade e frequência destes acontecimentos, mormente em escolas de ensino artístico. Assim não é em Portugal, estando o ensino superior e os seus estudantes normalmente mais despertos para o pimba e para a música ligeira.

Aproveitámos a oportunidade para entrevistar Tim Hodgkinson. Antropólogo de formação, é um importante improvisador inglês, com uma abertura invulgar a outras áreas musicais.

Como se pode explicar a um não-músico, o interesse pela improvisação total?

T.H. - É sempre uma coisa circunstancial. Apanhar alguém no momento certo e

que por acaso está a tocar a música certa. Ok, pode dizer coisas, mas é sempre algo que tem de acontecer a ele. O ideal é que já as tenha dito; o que acontecer, vai acontecer quando ele ouvir um determinada música, de uma determinada forma. E ele vai dizer: «Que esquisito, acho que nunca estive numa coisa destas antes.» E eu já vi isto acontecer a pessoas que nunca estiveram em contacto com a música improvisada e ficaram impressionadas, comovidas e entusiasmadas.

E qual pode ser o «click»?

T.H. - Pode ser tanta coisa, não há uma só resposta. Tudo é diferente, e porque tudo está em mutação continua, nunca se experimenta a mesma coisa duas vezes.

Uma pessoa tem todas as experiências da sua vida até um determinado momento. Vai a um concerto e muda qualquer coisa em si. É algo que lhe atrai a atenção, alguma coisa que brota do acto de tocar, porque tudo se passa à frente dele. Já toquei em sítios onde as pessoas têm uma resposta quase religiosa e dizem aquele tipo de coisas: «Fechei os olhos e parecia que estava a voar.» Não me importo, é uma das entradas possíveis. Mas claro que não é a reacção que mais gostaria de provocar.



Há alguma em particular que goste de provocar?

T.H. - Não, acho que não; a reacção dos «olhos fechados a voar» é um bocado programática. É um processo psicológico paralelo, não tem a ver com a música. Não quero dizer que estejam errados, mas gostaria que se tivessem agarrado mais à música ela própria.

Uma noite, no Laurie Driver's Cafe, serviram comida caríssima e requintadíssima, mas ao mesmo preço que a comida normal, e tentaram avaliar a resposta das pessoas. Só que os camionistas estão-se nas tintas, acharam as ostras sensaboronas, preferiam ovos com batatas. Por outras palavras, a ideia de expor as pessoas a estas coisas, ou a ideia de as ensinar, tem de ser feita da maneira correcta, de forma a que seja real. Provavelmente, teríamos de operar uma inversão na definição cultural de cada indivíduo, de forma muito profunda; não vivemos num ambiente neutral e as pessoas estão expostas à música permanentemente.

E não podem evitá-la?

T.H. - Não, não podem. Quando trabalhei (de facto foi o único emprego que tive, durante três dias) numa fábrica notei que a forma como usavam as canções pop na rádio tem a ver com o modo como o horário laboral está estruturado, que corresponde a um determinado ritmo e tem, obviamente, uma determinada função. E se estamos a falar de pessoas que experimentam a música desta forma, não estamos a partir do zero, mas de uma determinada ideia do que é a música, e temos de mudá-la. Talvez fosse mais fácil começar com pessoas

que não têm qualquer noção do que é a música.

Acha então que é uma obrigação social tentar mudar esta ideia?

T.H. - Não, de forma alguma. Não acho que seja o tipo de coisa em que nos temos de empenhar, ou o tipo de projecto em que devamos investir. Acho que cada um deve fazer as suas coisas sem se preocupar se vão ser ouvidas ou não; é esta a minha posição, não toco para as outras pessoas.

Toca só para si ?

T.H. - Sim. Claro que, ao mesmo tempo, gosto de algum «input» dos espectadores, mas pode ser muito pequeno e indirecto.

Tem alguma preocupação central com a sua música, algum elemento que ache intrínseco à sua maneira de tocar, que ache exclusivamente seu?

T.H. - Depende da situação em que estou a tocar. O que eu tento sempre fazer é descobrir qual é a música que tem de ser tocada num determinada situação. Na teoria, não tem nada a ver com aquilo que quero tocar, ou com aquilo que acho que sou bom a tocar. Na prática, claro que está tudo lá, o que resulta num encontro criativo entre estas duas perspectivas. No

entanto, há pessoas que trazem sempre uma coisa fixa para cada concerto. Eu não o faço, pelo menos num nível consciente. Claro que inconscientemente... Bem, você sabe que o que um bom falsificador de arte estuda é a parte inconsciente, um ângulo particular do pincel na mão, aquilo que o pintor faz sem pensar nisso, ao passo que para o falsificador isso é o mais importante. O objectivo principal do seu trabalho é descobri-lo. Quando escrevo música, tento começar o mais longe possível do «scratch», mas sei que, qualquer que seja a minha aproximação, existem alguns elementos característicos que muito provavelmente vão ocorrer nas minhas peças. Posso estar convencido de que estou a fazer algo de uma forma totalmente nova, mas quando oiço reconheço-lhe uma sensibilidade harmónica que é minha e à qual não consigo escapar. Neste sentido, podemos falar na improvisação de uma dialéctica de esquecimento, porque o ponto central da improvisação é trabalhar com a indeterminação, sendo que a maior indeterminação é não saber como é que os ouvintes (outros músicos) estão a entender a música. E há ainda a indeterminação relativa ao próprio instrumento.

E se estiver a tocar a solo?

T.H. - Provavelmente, tocar a solo é um dueto internalizado. Acho que se mantêm os aspectos dialógicos.

Esse diálogo interno é nihilista? Uma luta contra o conhecimento?

T.H. - Não, nihilista não. Quando falamos connosco estamos a interiorizar um processo social. Tocar a solo pode ser assim.

Acha que a seguir a um concerto existe uma avaliação imediata da música? Existe um verdade intrínseca à música?

T.H. - Não creio, já lhe aconteceu certamente acabar de tocar e achar que foi óptimo, e depois ouvir a gravação e achar que foi uma desgraça, ou ao contrário. E não lhe aconteceu ir tocar com outras pessoas e quando sai do palco lhe dizerem que foi óptimo, mas achar que nunca conseguiu entrar na música? Acho, pois, que não posso subscrever a ideia de verdade, neste contexto. Consigo entender o significado de uma declaração falsa e de uma verdadeira, mas no contexto da semiótica, da linguagem, e você está a falar de estética. E se há alguma coisa que a estética é sempre, é ambígua.

Em alguns países existe uma tradição improvisacional maior do que em outros — e não estou a falar da

diferença entre Europa e África, mesmo dentro da Europa existem países que sempre tiveram vontade de improvisar, o que não acontece, por exemplo, com Portugal. Acha que assim sendo não podemos esperar muito da nossa comunidade, porque também não lhe estamos a dar assim tanto?

T.H. - Do meu ponto de vista, todos os países têm pessoas que vivem num mundo moderno, com audiências potenciais para a música improvisada. Num qualquer país da Europa, em qualquer cidade pequena, um pequeno grupo de pessoas pode começar alguma coisa e criar uma audiência; construí-la.

Frequentemente, inicia-se com uma ou duas pessoas que começam a ouvir este tipo de música e começam a tocar para elas próprias, e depois os amigos sabem disto e resolvem organizar um pequeno concerto. As pessoas interessam-se e convidam outras que vêm de outro local qualquer, a coisa começa a movimentar-se, associam-se, e depois conhecem alguém numa rádio que tem um espírito anarquista e a coisa funciona; mais tarde ou mais cedo há um concerto nessa cidade com uma audiência igual àquela que teria numa cidade que tem música improvisada há anos, tudo porque há uma audiência potencial em qualquer sociedade urbana.

É então uma coisa que se pode provocar?

T.H. - É uma coisa que se pode detonar; esta é uma das coisas únicas que se podem obter com a música improvisada.

Qual pode ser o detonador?

T.H. - Fala como promotor ou como músico?

Como músico...

T.H. - Então depende de como toca, se é bom. A improvisação é uma arte. Conheço em Londres alguns intérpretes brilhantes de música contemporânea que tentaram aderir à improvisação. E viram que é difícil. Pensaram que era fácil, porque são intérpretes fantásticos. E na verdade são maus improvisadores, porque não pensaram sobre a improvisação, não perceberam do que se trata. Acabaram por não ser contratados para dar concertos e não percebem porquê, visto toda a gente continuar a querer contratá-los como intérpretes.

Consegue-se explicar-lhes porquê?

T.H. - Sim, claro que se consegue, eu consigo, mas eles não percebem. Se estiver sentado com um deles, no final de um concerto, com algumas cervejas, consigo. Mas nunca aconteceu. Além disso, devemos ser cautelosos.

Fátima Miranda

«O meu instrumento sou eu»

(Conclusão)

por Rui Eduardo Paes

Concluimos nesta edição a entrevista com a cantora de «Las Voces De La Voz» iniciada no mês passado. Oportunidade para a conhecer melhor antes do seu concerto na EXPO'98, em Julho próximo.

É realmente possível aproximar a música da vida?

F.M. - Estou de acordo com a afirmação que diz que não há nada na vida, nem o mais mesquinho e trivial, que não possa ser enobrecido. É essa capacidade que podemos otimizar. Aprendi a escutar os microtons e os harmónicos, a fazer pianíssimos e glissandos muito lentos. A partir do momento em que se «controla» com o ouvido, controla-se com a voz. Chegar a esse nível é muito positivo, porque pode levar-nos a enobrecer algo que parece ser muito simples. E não são só as escutas que têm essa tradução, também os livros que lemos, as exposições de arte que visitamos, as conversas e as experiências que temos. A minha música é a assimilação destas

vivências. Há algo de que não se fala muito: o canto nasce de uma necessidade de comunicação e não ao serviço de uma estética. É necessário e funcional. E por isso mesmo, acredito que não existem fronteiras entre a fala, o canto, a poesia, a improvisação, a interpretação, a composição. O mecanismo da fonação é extremamente complexo. São dezenas e dezenas os músculos e partes do corpo postos em funcionamento quando cantamos; o nariz, os ouvidos, a cavidade óssea da cara, o maxilar inferior, a língua, os abdominais, os brônquios, as cordas vocais, os pulmões, etc., etc. Para dominar este mecanismo ao serviço do canto é preciso treinar o nosso corpo órgão a órgão, membro a membro, até termos dele um conhecimento subjectivo. A voz está dentro de nós: para poder cantar, é preciso reconhecer o mecanismo vocal, pois há que accioná-lo para obtermos uma determinada frase sonora e tímbrica. Só assim conseguimos os vários registos necessários: o dramático, o irónico, o trágico, o espiritual, o divertidíssimo, o sensual. A bruxa e a menina; tudo o que temos cá dentro. E é preciso saber construir e polir tal frase, sob o risco de amontoarmos quilos de técnica vocal sem sentido.



Como se relaciona com cantoras como Cathy Berberian, Joan La Barbara, Meredith Monk, Diamanda Galás, Shelley Hirsch, Annick Nozati, Sainkho Namtchylak, Anna Homler?

F.M. - Como vê, não são muitas as cantoras que se atrevem a abandonar-se à voz — referiu todas, ou quase, as que procuram uma via original para o canto. Temos naturezas diferentes e estéticas, metodologias e maneiras de fazer diversificadas. Em todo o caso, reconheço-lhes uma semelhante exigência e disciplina. O que me diferencia delas? O facto de ser eu mesma. Não há egotismo nesta afirmação: o que caracteriza essas cantoras é a psicologia, as capacidades e a individualidade de cada uma. A natureza, ou a mãe que me trouxe ao mundo, deu-me sentido de humor e qualidades de provocação, o que faz

com que a minha música seja desprovida de rigidez, de intenção e de exibicionismo. Há algo de muito espanhol, de muito latino talvez, no expressionismo dramático, divertido e subversivo da minha música, na sua sinceridade e energia, no chamar as coisas pelos seus nomes que é distintivo da Castela profunda, na frontalidade, no desafio, na cumplicidade que ocorrem na praça de touros entre o toureiro e o público e que eu procuro reproduzir nos meus espectáculos. O virtuosismo pelo virtuosismo não me interessa. Só quando colocado ao serviço de uma causa pode ter justificação. O terrestre e o sublime, o árido e o suave, a contenção e a expressão, o melismático e o rítmico, o lento e o crispado: julgo que a minha obra se caracteriza por estes contrastes, jogados de forma lúdica, irónica e subtil. Sinto-me próxima, seja como for, do trágico e do dramático de Diamanda Galás, do refinamento vocal de Joan La Barbara, do poético de Anna Homler, ainda que ela utilize palavras inteligíveis e eu não.

Trabalhou muito estreitamente com o compositor Llorenç Barber. Foi, aliás, ele quem a introduziu na música. De que modo a influenciou?

F.M. - Ele também estudou história de arte, como eu. Fizemos o doutora-

mento juntos. Estava a formar um grupo de improvisação musical — o Taller De Musica Mundana — e convidou-me. Queria que só fizessem parte dele pessoas ligadas às artes e não músicos, de modo a terem uma atitude transgressora e inventiva, que não dependesse da partitura. Na altura, só sabia tocar um pouco de guitarra, mas aceitei o repto. Pareceu-me que a proposta era coerente com a minha própria atitude teórica enquanto historiadora de arte. Como me interessava pela performance, pela «action-art», pela video-arte, pelo minimal, pela música repetitiva, pensei: e porque não? Foi assim que comecei a cantar. Todos os membros do colectivo tocavam instrumentos não convencionais: caçarolas, cornos, búzios, água, pássaros, plástico, papel, cartão. As minhas primeiras emissões vocais constituíram uma grande surpresa para mim. Os meus ouvidos abriram-se e o zumbido dos mosquitos, o choro de uma criança, o motor de um autocarro ou o som das estações de comboios tornaram-se-me tão motivadores como um fragmento de Mozart ou uma passagem de canto gregoriano: tudo isto passou a formar um universo sonoro de que comecei a estar mais e mais consciente e aceitei como parte da minha bagagem de informação e cultura.

Foi então que começou a dar solidez e substância às suas descobertas vocais...

F.M. - Sim. Tinha medo de estropear o meu aparelho fonador com aquele tipo de vibrações e frequências e queria ir mais longe. Entre 1984 e 88 estudei com professores de canto clássico e aprendi técnicas tradicionais do Japão com Yumi Nara. Depois, descobri o canto bifónico com Tran Quang Hai e a música da Índia com a família Dagar, que prossegue uma tradição vocal já com 19 gerações. Durante esse tempo tirei alguns pequenos cursos de canto, uns atrás dos outros. Fiquei «cheia». Estive na Índia algum tempo e quando voltei tinha de vomitar, tinha de criar alguma coisa, de libertar aquilo que juntara durante esse tempo sob o risco de ter uma congestão. Foi quando surgiu o meu primeiro disco, «Las Voces de la Voz».

Mas voltemos a Barber...

F.M. - Llorenç Barber foi o «turning point», como dizem os ingleses, da minha vida. Posso considerá-lo o meu mestre, não só pelo que me ensinou mas também por ter permitido que eu me dedicasse à arte dos sons. Foi ele que suscitou a minha atenção aos sons do mundo e de mim mesma. Animou-me e impulsionou-me para que tirasse de mim o melhor. Fez com que eu quisesse criar. No início ainda sem

qualquer pretensão de fazer obra, mas, como noutros aspectos da minha vida, meti-me a fundo nessa tarefa. Graças a ele, descobri uma capacidade desconhecida.

Em termos de actuações públicas, o que aconteceu depois do Taller De Musica Mundana?

FM. - A criação do Flatus Vocis Trio, dedicado à poesia fonética. A experiência ao nível da improvisação, do estudo, do sentido de humor, da transgressão dos códigos de comunicação e de linguagem proporcionada por esse grupo foi um aperitivo fundamental para que pudesse dar o passo seguinte: o meu trabalho a solo. Continuo a fazer concertos com o Taller De Musica Mundana e com o Flatus Vocis Trio, mas agora bastante menos porque somos todos solistas e temos carreiras individuais.

Julgo que não se preocupa muito com a sua promoção, a sua imagem ou mesmo a ideia de «fazer carreira». É verdade?

FM. - A minha carreira tem sido muito intensa e rápida, mas julgo que isso se deve ao facto de a ter iniciado há pouquíssimo tempo. O meu primeiro solo é de 1991. Convenhamos que não é habitual começar tão tarde na vida

de um criador e ao mesmo tempo de forma tão madura e sólida. É uma carreira com pouca história e daí que não tenha produzido mais. Por outro lado, a minha obra tem uma dimensão gestual, física e cénica que me dá bastante que fazer. A roupa e a luz têm nos meus concertos quase tanto peso como a música. Encontro bastante gente extraordinária nos meios do experimentalismo, da improvisação, da instalação sonora e da performance, como Phil Minton, Fast Forward, Takehisa Kosugi, mas há por aí muito fogo-de-vista. Não me quero parecer com eles, não quero ser um produto «light», como tantos outros que se colocam «no mercado». Se calhar é por isso que não tenho «manager». E nem sequer é por não querer ter, mas porque ninguém se candidatou a essas funções devido às características do meu trabalho. Seja como for, a verdade é que nunca tive de pedir para dar um concerto e vivo somente dos espectáculos que faço. Não dou aulas, não faço seminários; convidam-me para tal, mas nunca aceitei. E se não me contratam para actuar mais vezes, julgo que tal se deve ao facto de a produção dos meus concertos, que se aproxima mais da do teatro ou da performance-arte, parecer «difícil» aos organizadores de festivais de música, apesar da sua extrema simplicidade.

Basta pedir um determinado tipo de iluminação para as coisas se complicarem. E por que não promovo o meu trabalho e a minha imagem? É simples: porque não tenho tempo. A música ocupa-me inteiramente. Apesar disso, sou respeitada nos sítios onde vou e, em muitos casos, tornam a convidar-me. Há outro aspecto: nos meios experimentais e de vanguarda, os «cachets» são baixíssimos e a maior parte dos meus colegas aceita-os sem discutir. Eu acho-os indignos e recuso-me a cantar nessas condições. Vanguarda não tem de ser sinónimo de barato. Um concerto a solo obriga a uma tal dose de entrega e de sacrifício e a gastos emocionais e económicos tão grandes que não saio de casa se não me pagarem condignamente. É uma questão de ética. O meu instrumento sou eu e merece respeito. Não tenho nada que ir por aí pedir trabalho, essa é a função dos programadores culturais. A minha é criar. À voz tudo afecta e a voz tudo reflecte: prezo a qualidade do meu trabalho e a qualidade das minhas condições de trabalho.

Move-se nas margens dos circuitos musicais. Acha que isso se deve apenas ao tipo de música que faz ou tem a ver com o facto de Espanha, tal como Portugal, ser um país periférico?

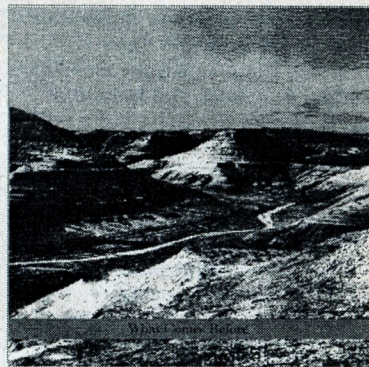
F.M. - Tem a ver com as duas coisas. Estou na margem dos circuitos musicais e também dos cénicos. Em Espanha actuo uma vez por ano, ano e meio. É vergonhoso. A Espanha continua a ser provinciana e ignorante. No estrangeiro, vou a festivais de músicas do mundo, música contemporânea, teatro, performance, vídeo-arte e muitas vezes em representação do meu país. Em Espanha, no entanto, estão mais preocupados em encher os estádios de futebol com concertos de Pavarotti como se isso fosse um sintoma de cultura e não apenas uma forma de tranquilizar as consciências. Mas há um lado bom no facto de estar na margem desses circuitos: as minhas actuações realizam-se em contextos muito variados, poesia sonora, teatro, performance, etc. Debato-me com a necessidade que alguns têm de me classificar, quando, na verdade, sou inclassificável. Que pena que o Estado e os organizadores de concertos em Espanha preferiram atender às leis do mercado, dando ao público o que este já conhece, o que é mais cómodo, o que tem êxito previamente assegurado, evitando que as pessoas se questionem...

Ben Goldberg, John Schott & Mike Sarin

«What Comes Before»

[CD Tzadik, 1998]

Não é de surpreender que, no final de 1998, este «What Comes Before» se situe entre as principais referências discográficas do ano. O espanto seria que tal não acontecesse, atendendo às credenciais dos músicos em presença. John Schott (guitarra) gravou um dos melhores discos do ano passado, o seminal «In These Great Times», onde sobrepunha um tenor de ópera a um trio de jazz; Ben Goldberg é o clarinetista de serviço do New Klezmer Trio, uma das pedras angulares do ressurgimento e divulgação da música klezmer; finalmente, Mike Sarin é um percussionista da Costa Leste que trabalha regularmente com Dave Douglas. Aparentemente, estamos em presença de três músicos bastante díspares e os resultados sentem-se de forma inegável. Só que Schott está habituado a construir propostas dissonantes e a mover-se nelas com uma notável desenvoltura. Deste cruzamento heterodoxo entre a guitarra e o clarinete emergem frases curtas aparentemente desconstruídas, como se cada músico se confinasse ao seu próprio universo. Mas o



desencontro é apenas aparente: o trabalho subtil da percussão reconcilia o distinto, unifica o distante, harmoniza o divergente. O mais notável deste registo singular é o percurso absolutamente contido em que se desenrola, quase silencioso, numa opção por um tom grave e discreto. No longo tema «Night Prayer Song» (mais de dezassete minutos) tudo se passa quase em surdina, com os instrumentos sussurrando linhas melódicas próximas do imperceptível, mas de uma profunda riqueza musical. Nada existe de supérfluo: tudo em «What Comes Before» é absolutamente essencial. Só depois de cinco audições atentas tomei plena consciência daquilo que agora estou a escrever, o que implica o esforço de quem ouve,

mas que se recompensa amplamente pelo prazer que proporciona. São discos como este que consolidam o prestígio da Tzadik. Fundamental!

[JS]

Didier Petit

«NOHC»

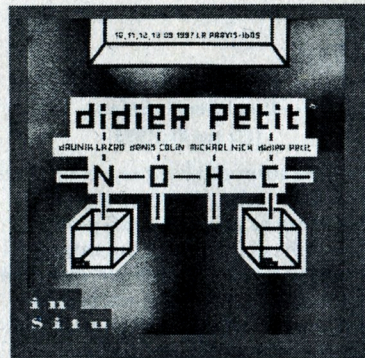
[CD In Situ, 1998]

Atípico Trio

«Gone With The Winds»

[CD Splasc(h) Records, 1997]

Nas margens da improvisação, do jazz e da música contemporânea vai nascendo algo a que podemos desde já chamar «nova música de câmara». Já não se trata apenas de jazz camerístico ou de música improvisada com uma aura «clássica», mas de outra coisa. Com Daunik Lazro (saxofones alto e barítono), Denis Colin (clarinete baixo) e Michael Nick (violino), Didier Petit (violoncelo e mentor da In Situ) assina um disco que não só faz a ponte como avança a direito nesse novo território. O quarteto de «NOHC» funciona como um duplo duo de cordas de arco e instrumentos de palheta, indefinido o mundo referencial desta música e projectando-se muito para lá do seu



jogo de influências. A música é fragmentária, contida, elegante e abstracta. Complexa na sua estruturação e vocabulário, deve no entanto mais ao sistema nervoso do que às matemáticas da razão. Não facilita, mas também não é um quebra-cabeças; não exclui o humor (confirmado, de resto, pelos títulos dos temas), mas não o aproveita para os costumeiros exercícios de virtuosismo a que assistimos nas áreas em que estes músicos se deslocam. Acentuadamente humorístico — a abertura de «Gone With The Winds» brinca com a célebre frase de Schwarzenegger «I'll Be Back» —, o Atípico Trio, composto por Carlo Actis Dato, Sandro Cerino e Stefano Corradi, clarinetistas (sobretudo) e

saxofonistas, não conseguem ceder, por vezes, à tentação virtuosística (para todos os efeitos vêm do jazz), mas acabam por a resolver a bem. De facto, mais do que mostrar que sabem tocar, os três músicos exploram as possibilidades de integração e diálogo subjacentes ao formato escolhido. À semelhança do Carlo Actis Dato Quartet (pelo que já ouvi dos vários projectos deste italiano, trata-se mesmo de uma «figura de estilo»), os temas são alimentados pelas melodias-tipo do Mediterrâneo, incluindo neste o Sul da Europa, a África do Norte e o Médio-Oriente, e pelo balancear das Caraíbas. O segredo do CD está, porém, nas associações instrumentais: neste contexto, cada executante cumpre um papel, como no teatro.

Curiosamente ou nem tanto assim, esta nova música de câmara de que aqui proponho duas amostras significa um retorno ao acústico. Não há efeitos, nem processamentos, nem produção de estúdio: o som dos instrumentos é tal e qual como surgiu no momento e as gravações não foram mexidas depois de feitas. Uma única excepção é de registar: em «AGDZ», segunda faixa do disco do Atípico Trio, utiliza-se o ambiente sonoro de uma praça do Marraqueche, Djema-el-Fna.

[REP]

Eight Frozen Modules

«The Confused Electrician»

[CD City Slang/Trance Syndicate, 1997]

O título não podia ser mais elucidativo do conteúdo deste CD: uma confusão de sons, ritmos, vibrações, *dubs*, praticamente tudo feito a partir de uma *drum machine* e de uma guitarra, sem vozes. O resultado é bem mais complexo do que o «pressionar botões e manter um ar ocupado»

característico de alguns indivíduos que fazem música a partir de máquinas. A dança está longe de ser um objectivo, apesar do *drum'n'bass* e de outras variantes passarem por aqui. Isto porque não há dois temas iguais e a surpresa é sempre possível nesta viagem com cerca de 50 minutos. Quando chegarem a «White Mud Arrival» verão como é possível ser engolido por uma música. Um pouco como «Rough Justice», aquele tema explosivo de «Surrender To The Night» dos Trans Am.

O electricista confuso dá pelo nome de Ken Gibson, o produtor deste álbum instrumental fora do comum. Se este dado já é positivo por si só, imaginem se classificássemos 8FM como um projecto de *heavy-listening*, com sabor a Salaryman (outra banda da City Slang) e aos já referidos Trans Am. Para

quem gosta de ondas sonoras fortes e constantes, que entram pelos ouvidos e remoem os interiores.

Será que também se pode chamar a isto pós-rock? Pondo de lado as tipologias, uma coisa é certa: não é um disco para ouvir quando se chega cansado de um dia de trabalho.

[VD]

Ernst Reijseger

«Colla Parte»

[CD Winter & Winter, 1997]

«Colla Parte», dá indícios de excelência. Possuidor de uma sólida formação técnica, Ernst Reijseger tinha já demonstrado em «Et On Ne Parle Pas Du Temps», com Louis Sclavis, que é um improvisador extraordinário. Tendo optado pela improvisação desde 1968, Reijseger é membro do grupo Arcado de Mark Dresser e do Clusone Trio, que já demonstrou a sua importância assinando com a Gramavision um contrato de três anos. O presente disco, quase todo de composições suas, apresenta um músico possuidor de uma voz própria, de inúmeros recursos expressivos e de uma curiosidade particular pela criação musical. O blues e o soul são

incorporados de forma erudita, como em Jarrett, e não terá sido casual a inclusão de «Gwidza» de Dollar Brand/Abdullah Ibrahim, referência à herança africana, e a «La Madre di Tutte» de Misha Mengelberg (com Han Bennink e Willem Breuker), génese do movimento holandês. São as duas únicas composições exteriores.

Todas as peças denotam um elevado sentido musical, de estrutura e de grande conhecimento do instrumento e do seu léxico. É precisamente aqui que reside o interesse fundamental de «Colla Parte»: Reijseger transporta os seus conhecimentos de improvisador para a composição, filtrando-a de tudo o que esteja relacionado com o diálogo, retendo o essencial. Tendo merecido um grande reconhecimento como instrumento solista desde a sua invenção e particularmente pela obra de Bach (suites para violoncelo solo, 1720) e Boccherini (sonatas e concertos), o violoncelo perdeu estranhamente esse seu carácter. Daí que a obra agora apresentada se revista de um duplo carácter inovador, apresentando o novo léxico que a música contemporânea tem desenvolvido para o instrumento.

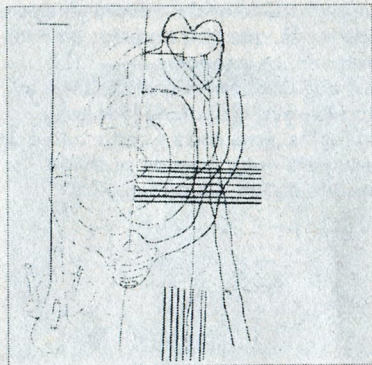
[GF]

Gastr Del Sol

«Camoufleur»

[CD Domino, 1998]

Sinto-me feliz quando no espaço de uma semana posso consumir duas colheitas da mais fina casta. Primeiro os Tortoise e depois os Gastr Del Sol. Devo dizer que, se fiquei maravilhado com «TNT», este «Camoufleur» deixou-me extasiado. Se os Tortoise abordaram a continuidade, os Gastr Del Sol transmitiram-me um novo tipo de alegria na música. Os discos de 1997 de David Grubbs e Jim O'Rourke a solo já indicavam este caminho. Seja pós-rock ou não, a verdade é que a escola de Chicago demonstra um nível de qualidade cada vez maior. Depois de «Upgrade And Afterlife», onde os esforços enveredados de Grubbs e O'Rourke emveredaram mais pelo experimentalismo, em «Camoufleur» a componente maioritária é acústica e deliciosamente melódiosa. De um para o outro passa o legado de John Fahey. A novidade está na presença do dedo mágico de Markus Popp (Oval) na electrónica, que curiosamente salienta ainda mais estas características de «Camoufleur». E se ter a participação de John McEntire num disco é sempre uma mais-valia, em «Camoufleur», e nos Gastr Del Sol, o mérito está todo na dupla Grubbs/



O'Rourke, e talvez ainda mais no primeiro, cuja sensibilidade, ao contrário do título do disco, transparece toda, sem ser camuflada. À entrada, com «The Seasons Reverse», somos logo recebidos pela doce voz de Grubbs sobre uma parede sonora de ritmos que embalam o corpo. Em «Blues Subtitled No Sense Of Wonder» já estamos definitivamente no canto mais íntimo da nossa memória. Com «Each Dream Is An Example», a luz baixa e David Grubbs senta-se ao piano com as suas musas. «Mouth Canyon» podia ser uma daquelas canções de embalar da nossa infância. Em «Black Horse» os Gastr Del Sol mostram os seus dotes orquestrais, tal como em «Bauchredner», cujo princípio é uma

combinação mágica de guitarras acústicas, que acabam por se transformar num final épico de rara beleza. No fim, quem ganha é a melodia, aquela melodia que arrepia a pele. E recomeça-se de novo. O sorriso da felicidade, esse, é sempre o mesmo. Não. Aumenta a cada nova audição. E depois coloca-se na prateleira dos eleitos.

[VD]

Genf

«Import/Export»

[CD Compost, 1997]

É sempre uma situação peculiar escrever sobre um grupo ou um nome sobre o qual não se tem qualquer informação, histórica ou outra, para além das parcas notas da capa. Se, por um lado, a crítica pode surgir completamente descontextualizada, tem por outro a vantagem de existir uma exclusiva concentração no disco em apreço sem pormenores distractivos. Se hoje parece evidente que o chamado pós-rock, quer na sua vertente americana, quer na centro-europeia, salvou o rock de uma morte mais do que anunciada (nem que fosse pela sua subversão total), os Genf parecem apostados em inventar uma

nova categoria que por comodidade chamaríamos de pós-pop. Não que a pop viva os momentos agónicos que afligem o seu irmão (afinal, boas canções é algo que nunca deixou de existir), mas simplesmente porque a estratégia deste grupo, presumivelmente alemão, sem deixar de ser, como convém, totalmente instrumental, parece a cada momento recriar o formato canção. Para isso, desenham-se melodias claras e sóbrias, bem longe dos abstraccionismos convulsivos dos velhos Faust, dos ritmos inebriantes dos Can, ou dos ambientismos sombrios e enigmáticos dos Cluster para citar apenas alguns dos modelos da nova geração. Com uma secção rítmica que raramente foge ao padrão previamente estabelecido, toda a música se desenha entre uma electrónica discreta e com alguns artifícios típicos do universo pop e uma guitarra nada dada a altos voos, limitando-se, embora com notável competência, a fornecer o colorido instrumental que a pop não dispensa. O resultado é surpreendentemente fresco e agradável e, curiosamente, quanto mais pop, melhor. Por isso, o melhor tema é o último, porque é o mais descarado, o que mais investe na pop, entre uma guitarra semi-acústica e previsíveis, mas eficazes efeitos

electrónicos. Em contrapartida, quando se aproximam da estética mais tradicional do pós-rock, resvalam para o lugar-comum. Outros são capazes de o fazer muito melhor. Os Genf são uma verdadeira precisidade: permitem-nos voltar a gostar da música pop, mesmo que numa vertente exclusivamente instrumental, sem termos remorsos ou problemas de incoerência. Mesmo que não existissem outros motivos (e há-os com certeza), só este já é suficiente para que sejam seguidos com atenção.

[JS]

Halana

«#3»

[Publicação+CD, 1997]

Tal como Chris Rice especifica em editorial, não se trata de um periódico elaborado com o objectivo de difundir novidades sobre as «outras músicas» e o meio em que estas vão surgindo, sendo antes um projecto meramente pessoal que reflecte as motivações e impulsos a que se sujeita no dia-a-dia. Rice esclarece: *Quanto mais me exponho ao som e à música, novas ideias e conceitos me iluminam e, conseqüentemente, novas histórias se proporcionam e mais gente*



interessante vou conhecendo. «Halana» surge como um documento desta minha pesquisa.

Com uma periodicidade trimestral, este terceiro exemplar que nos chega às mãos denota, apesar de não se poder considerar uma característica intrínseca da edição, uma tendência para uma abordagem privilegiada das sonoridades minimalistas. O músico Alan Licht, colaborador assíduo, assina a sua segunda peça sobre os melhores de sempre relativamente a esta área e participa, em áudio, com «The Shvitz», peça *yiddish* dedicada às casas de banho

públicas. Charlemagne Palestine — figura da escola nova-iorquina minimalista — rubrica «Schlingen Blangen» em papel e em disco. O poeta, jornalista, professor, editor e activista político Amiri Baraka (LeRoi Jones) disserta sobre o ritmo em «Rhythm Is The Natural Motion Of Matter». «Plea For Tenderness» surge como a transcrição de uma *performance* realizada por David Grubbs (cf. *Gastr Del Sol e Squirrel Bait*) em Chicago, em 1994. No disco colabora com a primeira parte da peça «The Alley Of The Shadow Of Rats». Bernhard Günter, também cabeça de cartaz, concede uma entrevista e participa, na primeira faixa do CD, com «Un Lieu Pareil À Un Point Effacé», composição que demonstra a sua extrema sensibilidade no manuseamento de ruídos e silêncios e marca a sua faceta electroacústica. Por fim, Motoharu Yoshizawa, importante figura, infelizmente obscura (as suas inúmeras edições em disco pela *label* japonesa PSF acabarão por torná-lo mais conhecido), da improvisação livre, surge em entrevista e numa faixa registada ao vivo em 1997, em Tóquio. Depois desta curta mas empolgante viagem pelo mundo de Chris Rice, só lamento poder bisbilhotar estes documentos de três em três meses. Pelas características editoriais acima

referidas e ainda pelo cuidado gráfico com que surge cada exemplar, concluo tratar-se de uma memorável iniciativa, singular no meio da Imprensa escrita.

[PS]

Ikue Mori

«B/side»

[CD Tzadik, 1998]

O terceiro disco de Ikue Mori na Tzadik, depois de «Hex Kitchen» e «Garden», não é provavelmente o seu melhor, mas é seguramente o mais denso e complexo. Se os dois discos anteriores se integravam na «Tzadik Composer Series», este inscreve-se no catálogo de música para filmes emparceirando com Marc Ribot, Elliott Sharp, Fred Frith ou Nana Vasconcelos. Estamos, pois, em presença de um conjunto de peças avulsas integradas nos filmes realizados pela cineasta de vanguarda Abigail Child.

Como é seu hábito, Mori rodeia-se de alguns dos nomes mais importantes da constelação da Tzadik, como Zeena Parkins, Kato Hideki, Anthony Coleman e Erik Friedlander. Apesar da presença de tão ilustres convidados, é a compositora japonesa que domina completamente este registo. Um disco

marcado pela intensidade da manipulação das massas sonoras operadas pelos samplers e pelas «drum machines», propenso ao estabelecimento progressivo e incessante de uma atmosfera caótica e industrial na maior parte do tempo marcada por uma tensão surda com raríssimas concessões a estruturas minimamente melódicas. Deste tecido sonoro opaco, emerge de quando em vez, uma voz estridente, um violoncelo dissonante, um baixo subterrâneo, ou um súbito ritmo latino-americano. Mas são irrupções instáveis e passageiras, esmagadas pela nítida tendência dominante para a pura experimentação sonora e cujo apogeu são os mais de sete minutos de ruídos maquinais de «Through The Looking Glass». Sem conhecer os filmes da realizadora, consigo, porém, imaginá-los como marcadamente tensos e experimentais. Por mim, prefiro a versatilidade e uma certa leveza de «Hex Kitchen». No entanto, tal não significa que os mais radicais adeptos de Ikue Mori e destes processos de composição, não se sintam plenamente recompensados com a sua audição.

[JS]

Kiss My Jazz

«In the Lost Souls Convention»

[CD Heavenhotel, 1997]

Juggernaut

«Muziek Makery - Think of One»

[CD Knitting Factory, 1997]

Muitas surpresas nos vai trazendo o novo rock que se faz nos países baixos: Bélgica e Holanda. Da nebulosa dEUS e X-Legged Sally continuam a surgir projectos, diferentes sem dúvida, mas com múltiplas afinidades — a mais importante das quais será o tipo de utilização das influências jazzísticas — e quase uma definição de rumo exclusivista. Depois dos Fukkeduk e dos Cro-Magnon, eis os Kiss My Jazz, em «In the Lost Souls Convention» finalmente no seu apuro de forma, e os Juggernaut, produzidos por Peter Vermeersch num disco de edição americana, «Muziek Makery - Think of One».

Os primeiros escolheram a via da depuração daquela que é a forma-tipo da música pop, a canção. Por dentro, e não por fora, ao contrário dos experimentalistas do rock, rebentaram com os seus parâmetros e introduziram-lhe materiais geneticamente estranhos. Depois,



refinaram os resultados até chegarem às soluções elegantes, ainda que bizarras, encontradas neste disco. Os Juggernaut acrescentaram ao «combo» herdado do jazz-rock (guitarra, baixo eléctrico/contrabaixo, bateria e saxofones) uma mão-cheia de instrumentos populares e tradicionais (bouzouki, darbouka, sitar, etc.) que lhe conferiram exotismo, violinos e mais alguns sopros, e avançaram para uma música híbrida que, ao contrário dos Kiss My Jazz, depende por inteiro da sua impressão de inacabamento (ilustrativo disso é «Mammounyah», gravado em péssimas condições numa sessão doméstica). Resumindo e concluindo: a transversalidade tentada por músicos americanos como Frank Zappa e

Captain Beefheart parece ter-se transferido definitivamente para a Europa. Entretanto, houve uns Soul Coughing e uns Morphine, mas desviaram-se do caminho inicialmente proposto. Não será por acaso, aliás, que mais uma vez em «Muziek Makery...» se alude directamente ao líder dos Mothers Of Invention. O que fazem os X-Legged Sally senão uma reavaliação desse universo?

[REP]

Steven Brown, Peter Principle & Blaine Raininger

«Joeboy in Mexico»

[CD Opción Sónica, 1997]

Peter Hammill

«Sonix - Hybrid Experiments 1994-1996»

[CD Fiel, 1997]

David Jackson

«Fractal Bridge»

[CD Fiel, 1997]

Apresentado como o regresso dos Tuxedomoon — quando na verdade

não foram essas as intenções de Steven Brown ao convidar os seus antigos parceiros Peter Principle e Blaine Reininger para a gravação deste trabalho no México, onde agora reside (para todos os efeitos, faltaria Winston Tong, o quarto vértice do grupo) —, «Joeboy In Mexico» tem a particularidade de se inserir na linha mais experimental e instrumental de «Suite En Sous-Sol» e «The Ghost Sonata», lembrando mesmo nalguns momentos os dois primeiros álbuns da lendária formação, «Half-Mute» e «Desire».

Por sua vez, Peter Hammill lança um CD, «Sonix — Hybrid Experiments 1994-1996», que segue as pisadas de «Loops & Reels», de 1983, e nos remete para alguns dos velhos atrevimentos dos Van Der Graaf Generator (Stuart Gordon, o violinista, colabora nalguns temas), ao mesmo tempo que produz um álbum a solo «de pesquisa», «Fractal Bridge», do saxofonista que integrava o seu grupo da década de 70, David Jackson.

Ora, nada disto acontece por coincidência. Na febre de repescagens de um certo rock alternativo de há 20 anos conseqüenciado pelo pós-rock, obras há muito esquecidas ganham outra relevância e procura-se continuar as suas perspectivas no cenário actual, perspectivas essas, bem entendido,



entretanto abandonadas pelos seus autores. Não terá sido sem alguma surpresa, presumo, que estes descobriram o súbito interesse pela sua actividade passada. Tanto Steven Brown como Peter Hammill, e Peter Principle ou Blaine Reininger como David Jackson, entre muitos outros — veja-se o que se passa com os regressados Faust e com figuras agora recuperadas como Jaki Liebezeit e Holger Czukay, dos Can —, ter-se-ão visto obrigados pelas circunstâncias a fazer as pazes com os seus próprios percursos, voltando atrás e repondo o que tinham colocado de lado. E como a verdade é que os Tuxedomoon e os Van Der Graaf Generator, para ficarmos só pelos exemplos que escolhemos, eram muito mais interessantes do que

o foram as actividades individuais e posteriores dos seus elementos, ainda bem que isto está a acontecer. Mas cuidado, nada é pacífico nesta questão. «Joeboy In Mexico» é bastante inferior a essa obra-prima do outro rock que foi «Half-Mute» e «Sonix» não tem a frescura de «Loops & Reels» e do que ouvimos nos melhores títulos dos Van Der Graaf... Aliás, o CD de três dos elementos dos Tuxedomoon conjuga alguns dos aspectos menos interessantes da música mais recente por eles criada, como o lirismo delicado do violino de Reininger ou os guitarrismos redundantes de Principle. Para além disso, deparamos aqui com uma colagem excessiva ao misticismo etnomusical, passe a expressão, de um Jorge Reyes, por sinal também editado pela Opción Sónica, e com construções rítmicas não muito distantes da «club music». Quanto a Hammill, fico com a sensação de que muito disto é pretencioso e superficial, não obstante algumas das ideias avançadas me agradarem bastante, e relativamente a Jackson constato com alguma mágoa que ele, afinal, é um saxofonista algo limitado no que respeita a atributos técnicos. Curioso: nunca tinha reparado nisso nos Van Der Graaf Generator...

[REP]

Soft Machine

«Virtually»

[CD Cuneiform, 1971/1998]

Embora sem a visibilidade que acompanhou o interesse pela recuperação do rock alemão dos anos 70, assiste-se hoje a um reavivar da curiosidade em relação aos Soft Machine. Provavelmente, as carreiras bem sucedidas de Robert Wyatt e Kevin Ayers terão contribuído para a sucessiva reedição dos discos originais das duas primeiras fases do grupo e até para a descoberta de algumas gravações ao vivo que nunca tinham sido editadas.

«Virtually» é um desses registos. Gravado ao vivo em Bremen, em Março de 1971, o disco reproduz a fase mais interessante dos Soft Machine quando se afirmaram como um grupo de jazz heterodoxo influenciado pela vanguarda britânica, já longe dos tempos psicadélicos do seu primeiro período, em que rivalizavam com os Pink Floyd de Syd Barrett nas noites do clube UFO. As saídas de David Aellen, para formar os Gong, e de Kevin Ayers permitiram a entrada do baixista Hugh Hooper e do saxofonista Elton Dean, que com Mike Ratledge (teclas) e Robert Wyatt (bateria), transformaram o grupo num dos expoentes máximos do novo jazz britânico, devidamente



consubstanciada no seu terceiro disco, «Third». O concerto de Bremen foi gravado pouco depois desse disco e reflecte com fidelidade a fase profundamente criativa do grupo, dominado pela capacidade criativa e de improvisação de Dean, o poder da secção rítmica (para quem não sabe, Wyatt era um excelente baterista antes do acidente que o atirou para uma cadeira de rodas) e pela presença obsessiva do órgão. Não há aqui nenhum projecto vago de fusão entre o jazz e o rock, o que não deixa de surpreender se atendermos ao percurso anterior dos Soft Machine, antes um disco intenso, sem concessões e profundamente transgressor, o que em grande parte justifica o insucesso comercial do

grupo.

O resto da história é conhecida: até ao quinto disco, foram-se aguentando, embora progressivamente com menos frescura. Depois enveredaram por um jazz-rock descolorido e fácil com umas pitadas de new-age e a conta bancária cresceu, enquanto Ratledge se tornou no único sobrevivente dos melhores anos. Mas esses são aspectos sem interesse e é inútil falar deles, sobretudo quando comparados com a excelência de «Virtually», uma edição particularmente importante para se perceber até que ponto os Soft Machine foram um grupo decisivo na história recente da música britânica.

[JS]

Tortoise

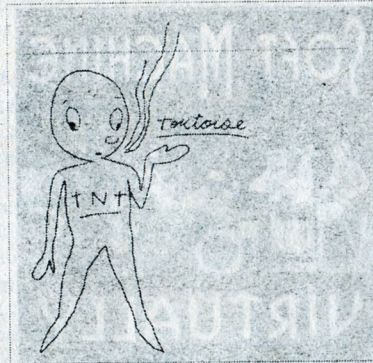
«TNT»

[CD Thrill Jockey/City Slang, 1998]

Confesso que se torna difícil para mim avaliar um disco quando as expectativas em redor dele são enormes. E mais difícil se torna quando os críticos especializados da nossa praça já se debruçaram sobre o assunto. Enfim...

Este «TNT», de facto, não explodiu à primeira audição. Fica-se com aquela sensação de estar realmente a ouvir

uma tartaruga. Os sons arrastam-se durante uma hora, sem altos nem baixos, sem interrupções nem continuidades. À segunda audição percebemos, se não havíamos já percebido em «Tortoise» e «Millions Now Living Will Never Die», que é precisamente esse o segredo da música dos Tortoise: saber manter a música num nível auditivo baixo, mas intenso e com uma paz de espírito quase zen. Os dois primeiros temas não fogem muito à escola pós-rock de Chicago dos Tortoise, plena de vibrafones e percussões. Quando se chega a «Ten-Day Interval» sobem à superfície as influências krautrock dos Can e dos Faust. «I Set My Face To The Hillside» é um *western* pós-rock *spaghetti* à la Morricone, tal como o poderia ser «The Suspension Bridge At Iguazú Falls». Os elementos electrónicos também marcam presença, mas sempre com aquela discrição de quem não quer magoar os ouvidos do ouvinte. Isto talvez só não seja verdade em «Almost Always Is Nearly Enough», um tema com pouco mais de dois minutos com o sabor germânico dos Mouse On Mars. Antes do fim inebriante de «Everglade», há ainda tampo para a reinvenção de «La Jetée» dos Isotope 217, versão *drum'n'bass*, com Jetty. De regresso à discrição. Quem esperava encontrar em «TNT»



uma reedição do épico «Djed», não a vai encontrar. A mais-valia dos Tortoise está em saberem lidar com um manancial de influências variado e criar uma massa sonora que raramente perde o sentido da melodia e do jazz. Em suma, é um excelente disco, mas que talvez não agrade muito às pessoas que procuram mais a novidade do que a consistência de uma proposta musical. Para mim com este «TNT», os Tortoise chegaram à maturidade que eu procurava neles. A palavra que me vem à cabeça é *implosão*.

[VD]

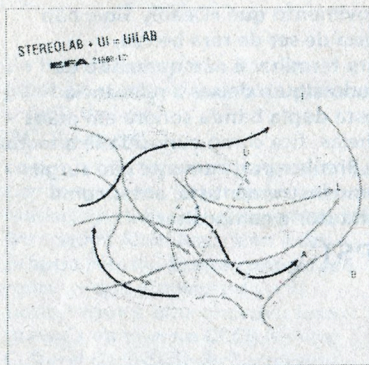
Ui

«The 2-Sided EP/The Sharpie (1993-1995)»
[CD Southern Records, 1997]

Uilab (Stereolab + Ui)

«Fires»
[CD Duophonic, 1998]

É sempre bom começar o ano com a recuperação de preciosidades perdidas no mundo do vinil. Os Ui tomam o mote e relançam dois EPs com temas antigos, mas com um visual esteticamente arrebatador. A escola é a dos recentemente reabilitados Liquid Liquid. O obscurantismo é o som novaiorquino a afirmar-se. O conteúdo soa tudo menos a antigo e ultrapassa as propostas mais recentes de «Sidelong». Na realidade, não há grande diferença entre os dois EPs, a não ser que os temas do segundo são mais longos que os do primeiro. Daí que o hipnotismo provocado pelo minimalismo rítmico possa ser ainda mais eficiente em «The Sharpie» — ouçam-se os ciclos de «Have A Good Time» e os círculos de «Skeletons». Longe de ser um disco dançável, o corpo dificilmente resiste às vibrações dos graves que preenchem a música dos Ui — neste campo, o destaque vai para o fabuloso «Ring». Voltando aos clichés mais terrestres, só quero



afirmar que esta compilação de EPs dificilmente será ultrapassada em 1998 no campo da concepção gráfica. O som, pela crua densidade que emana, é dos mais originais no panorama pós-rock americano. Em «Fires», Sasha Frere-Jones, Clem Waldmann e Wilbo Wright libertam-se um pouco do seu som claustrofóbico. Talvez seja pela magia das vozes de Mary Hansen e Laetitia Sadier dos Stereolab. O formato continua a ser o EP, dominado aqui por quatro versões de «St. Elmo's Fire» de Brian Eno, todas elas suficientemente diferentes umas das outras para se tornarem deliciosamente apetecíveis. Para ouvir sempre que se quiser, mas de preferência *in a blue august moon*.

Até há tempo para dar um pezinho de dança com «St. Elmo's Fire (Spatio-Dynamic)» — atrever-me-ia a dizer que soa ao cruzamento dos Minimal Compact com Colin Newman, os Oracle. Dos outros dois temas que completam este «Fires», é imperioso destacar «Impulse Rah!», um magnífico ritual inspirado nas deambulações jazz-esotéricas de Sun Ra. No geral, são 26 minutos que se multiplicam consoante a vontade de repetir a audição.

[VD]

Ulan Bator

«Végétale»

[CD Le Soleil Et L'Acier, 1997]

Parece que o pós-rock também fala francês, através de Amaury Cambuzat (guitarra e voz), Olivier Manchion (baixo) e Franck Lantignac (bateria), as três «almas» dos Ulan Bator. Ao terceiro álbum, este trio que adoptou a capital da Mongólia como nome atinge a maturidade no estado vegetal.

Comparados com os Faust (com quem já fizeram uma tournée), os Can, os This Heat, os Slint e os June

of 44, não é por isso que os Ulan Bator deixam de ser originais na sua música intensamente eléctrica e atmosférica, onde o erotismo da língua francesa assenta na perfeição (lembram-se dos Young Gods?). Ao bom estilo do pós-rock, ressaltam mais as texturas e os ambientes do que propriamente as melodias e os ritmos. Contudo, o som é mais poderoso do que por exemplo os de uns Tortoise ou uns Ui.

Tentados a irem gravar a Chicago ou a Londres, os Ulan Bator mantêm vivo o sabor da independência e do total controlo sobre a sua própria música. O caminho a seguir, depois do sucesso do EP «2º», é ainda mais intenso, e só vem demonstrar que continua a ser possível criar música sem recorrer necessariamente à maquinaria electrónica.

Em suma, «Végétale» é um grande registo dos Ulan Bator, que lhes atribui um papel de relevo, senão primordial, na definição de uma identidade para o rock francês, e que os afirma como uma mais-valia no panorama pós-rock internacional.

[VD]

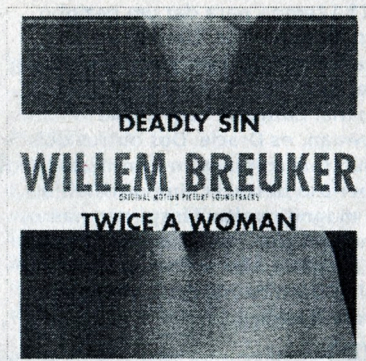
Willem Breuker

«Deadly Sin/ Twice A Woman»

[CD Bvhaast, 1997]

Talvez seja interessante recordar que foi em 1967, ou seja, há mais de 30 anos, que Willem Breuker, Misha Mengelberg e Han Bennink formavam um trio (seria melhor chamar-lhe instituição, uma vez que acabou por se transformar em editora discográfica) conhecido por ICP (Instant Composers Pool) e que marcaria a história do jazz made in Holland. Posteriormente, em 1973, Breuker ruma a outro projecto (W.B. Kollektief) e cria a sua própria etiqueta, Bvhaast, a qual mantém, até hoje, uma actividade incansável. Originalmente editados em vinil no final dos anos 70, tanto «Deadly Sin» como «Twice A Woman» surgiram como suporte a filmes de René Van Nie e George Sluizer, respectivamente. Atendendo a esta particularidade, não será despropositado afirmar que o objecto agora em análise surja com carimbo de «música funcional» e não como uma colecção de peças jazzísticas e cheias de humor, como é típico do saxofonista.

«Deadly Sin» é, de facto, uma banda-sonora no verdadeiro sentido da

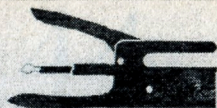


palavra. Sentem-se os temas de suspense bem como aqueles que geram a lágrima no canto do olho. Talvez o violino, o violoncelo ou o piano sejam os principais responsáveis por estes ambientes, sem querer atribuir culpas ao trompete, ao trombone, ao oboé, ao fagote e ao contrabaixo, que impecavelmente reforçam a tristeza do filme.

«Twice A Woman» remete-nos para um mundo temperado por melodias do tipo Nino Rota, num clima insuspeito de personagens moldadas por Fellini, que audazmente se infiltram nas ruelas parisienses e samplam registos de acordeão. Num cenário mais doce e com mais

movimento que «Deadly Sin», não deixa de ser de rara beleza. Para terminar e não querendo de modo algum deixar a relevância desta dupla banda sonora em mãos alheias, fica como curiosidade o facto de Breuker praticamente não surgir como instrumentista, antes como condutor e compositor.

[PS]



QUEIMA-ROUPA

por Paulo Somsen

Evan Lurie

«How I Spent My Vacation» [CD Tzadik, 1998]

Dos últimos discos que me foram dados a ouvir desta colecção «Film Music», não hesito em considerar este como um dos mais bem conseguidos. Evan Lurie, um dos mentores dos Lounge Lizards (com o seu irmão John) e veterano da cena *downtown* nova-iorquina, assina aqui uma série de belas peças interpretadas por excelentes músicos (Marc Ribot, Greg Cohen, Steve Bernstein, etc...) e outra coisa não se poderia esperar. Arquive-se na secção: bandas sonoras de filmes inexistentes, na prateleira de jazz.

FoMoFlo

«Slug & Firearms» [CD, More Music/God Mountain, 1996]

Não se trata de um trabalho recente mas de uma descoberta, honestamente considerada de carácter urgente. Uma *joint-venture* de culturas (os músicos japoneses Hoppy Kamiyama, Tada Makio e Honda Tatsuya confrontam-se, sob os auspícios da Flow of Forward Motion — frase utilizada para a identificação do projecto —, com os norte-americanos Dennis Gun e Amy Denio) com referências inconfundíveis ao ar que se respira em Nova Iorque e em particular na Knitting Factory, talvez pela presença do saxofone soprano e alto de Denio, mas também com alguma desconstrução rítmica pela parte dos homens do Sol Nascente. Interessante de ouvir.

Gary Lucas

«Busy Being Born» [CD Tzadik, 1998]

Com Greg Cohen, Jonathan Kane, Kenny Hurwitz, Larry Fine, Misako Kane e John Zorn, este disco é dedicado às crianças de todas as idades, não necessariamente de origem judaica. Lucas, que se baseou em Bob Dylan para dar título ao disco («He not busy being born is busy dying»), inspira-se em temas judaicos (desde melodias dos desenhos animados de Popeye até aos filmes dos irmãos Marx) e subverte-os de tal forma que chegam a passar despercebidos ao ouvinte menos atento. A sua guitarra (que entre outros já colaborou com Captain Beefheart, Leonard Bernstein, Jeff Buckley e Joan Osborne) assume papel de relevo ao longo do disco. Excêntrico quanto baste.

Martin Tétreault

«La Nuit Où J'ai Dit Non» [CD Audioview, 1998]

Um DJ distanciado do sentido convencional do termo e que actualmente se associa a uma nova geração de manipuladores de gira-discos e *bricoleur* de texturas improvisadas, mais conotado com o que Otomo Yoshihide, Christian Marclay e David Shea nos presenteiam. O resultado surge com um sabor a água tônica, primeiro amargo e de difícil paladar, depois doce e contagiante.

Pauline Oliveros

«Alien Bog/Beautiful Suop» [CD Pogus Productions, 1997]

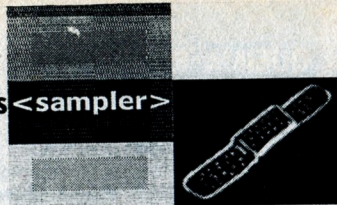
Se bem que um excerto de «Alien Bog» (a peça original datada de 1967 e aqui incluída tem a duração de 33:15 minutos) já tivesse sido previamente editado em disco (cf. «Music From Mills» de 1986), estamos perante um documento histórico de Pauline Oliveros, fundadora com Morton Subotnick e Ramon Sender do projecto de música improvisada, Sonics. De assinalar que «Beautiful Suop», de 1966, surge pela primeira vez em edição comercial. Trata-se de um trabalho de pesquisa, pioneiro na manipulação electrónica com recurso ao processamento e tratamento do *feedback* e *tape-delay*. Para bom entendedor...

Visna Mahedi Ensemble

«Unintentional Beauty» [CD Lowlands, 1998]

Confesso que não era propriamente o que eu esperava deste ensemble liderado por Roberto Musci. Talvez as referências que dele possuía, dos clássicos «Water Messages On Desert Sand» e «Urban Tribes Portraits», assinadas de parceria com Giovanni Venosta, me tenham induzido em erro. Antes assim, pois, dez anos mais tarde, sabe bem verificar que as coisas mudam. A colagem e o sampler ainda são utilizados, mas de uma forma diferente, nunca atingindo a doçura e a melodia das peças dos anos 80. Aqui, improvisa-se e por isso os resultados podem ser surpreendentes.

Pedro Ivo Arriegas <sampler>



Twilight Circus Dub Sound System

Dub Plate Selection [CD M, 1998]

Sorratamente, Ryan Moore, figura dos Legendary Pink Dots e dos Tear Garden, tem vindo a erguer um projecto que se conta entre o que de mais assinalável se tem produzido na área do *dub* e Dub Plate Selection é (mais) uma extraordinária confirmação.

De-Phazz

Detunized Gravity [CD Listening Pearls, 1997]

Da Alemanha prossegue a chegada em grande estilo de boas novas, comprovando-se a mestria na apropriação de mui diversas estéticas (*trip-hop*, *dub*, *pop*, *drum 'n' bass*, *soul*, *ez-listening*), para a geração de um todo uno e personalizado, capaz de se impor desde já como um dos grandes álbuns do corrente ano (ou, se quiserem, do transacto).

Gastr Del Sol

Camofleur [CD Domino, 1998]

Último fôlego da banda (pelo menos integrando O'Rourke), num registo de aparência clássica, mas que a cada momento introduz no discurso elementos estranhos, promovendo surpreendentes mudanças de rumo.

Capt. Kowatchi

The Conference Of The Birds [CD Baraka, 1997]

Estreia a solo após algumas colaborações no âmbito do Crooklyn Dub Consortium e da editora Word Sound. Com as naturais ligações ao *illbient*, Kowatchi expande o seu universo muito para além do que tal designação possa implicar e assina um disco poderoso e de todo indispensável.

Vários

The Prototype Years [CD Prototype, 1997]

Sob o comando de Grooverider, as hostes (Ed Rust & Fierce, John B., Optical, Lemon D, Matrix, Dillinja, Boymerang e Dom & Roland) aprontam-se para o combate empunhando algum do mais interessante e aterrador *drum 'n' bass*.

Sylk 130

When The Funk Hits The Fan [CD Ovum / Ruff House, 1997]

Um documentário elucidativo sobre a vida de um tal Sylk 130, *disc-jockey* nos idos anos 70, na cidade de Filadélfia, ou seja, uma conseguida recontextualização do soul / funk clássico, obra de King James Britt, num fantástico disco conceptual

AnAnAnA

PO Box 21671
1137 Lisboa Codex
Portugal

Arabesque

10 W. 57th Street 5th Fl.
New York 10018
EUA

Asphodel

PO Box 51, Chelsea Station,
New York
NY 10113,
EUA
asphodel@interport.ne

Dorobo

PO Box 22 Glen Waverley
Victoria 3150
Austrália
werple.net.au/~dorobo/
dorobo.html
dorobo@werple.net.au

Falter Verlag

Marc-Aurel Strasse 9
A-1011 Viena
Austria

ie

LaVetta Publish.
1616 E Main Street Suite
#221
Mesa, AZ 85203
EUA
iemag@earthlink.net
www.iemag.com

Lovely Music, Ltd.

10 Beach Street
New York NY 10013
EUA
info@lovely.com
www.lovely.com

Lowlands

Hoornstraar 06
2000 Antwerpen
Bélgica

Maya Records

Carrickmourne, Thomastown
Co Kilkenny
Irlanda
maya@tinet.ie

Sonoris

28 rue du Parlement
Ste. Catherine
F-33000 Bordeaux
França

Splasc(H) Records

via Roma, 11
21051 Arcisate
Itália
www.bis.dada.it/splasc(H)

Staalplaat

PO Box 11453
1001 GL Amsterdam
Holanda

Tzadik

61 E. 8th Steet - Suite 6
New York - NY 10003
EUA

Contacto [☎] Apartado 21671, 1137 Lisboa Codex
esonitor@esoterica.pt

Assinaturas [✉] 12 números 2.000\$00
em cheque ou vale postal, em nome de
«Monitor», para despesas logísticas e de port
Tiragem 500 exemplares

monitor

Editores

Rui Eduardo Paes

Paulo Somsen

Colaboradores

neste número

Pedro Ivo Arriegas | Vasco Durão

Gonçalo Falcão | Pedro Santos | Jorge Saraiva